



Georgia Sagri, „The Invisible Ones“, 2008/2018, Portikus, Frankfurt/M.

Die griechische Künstlerin Georgia Sagri wurde nach ihrem Kunststudium in New York schnell Teil der gerade entstehenden Occupy-Bewegung. Als frühe Aktivistin der Anti-Wall-Street-Protteste drehte sich auch ihre künstlerische Produktion bald zusehends um ihre Arbeitsbedingungen als Künstlerin.

Mit „Georgia Sagri and I“ lässt sie im Portikus in Frankfurt/M. die letzten zehn Jahre ihrer Arbeit Revue passieren und führt Installationen und Performances von der Whitney Biennale genauso wie von der Documenta 14 wieder auf.

Am Ende rettet sie sich ins Taxi. Georgia Sagri eröffnete ihre kleine und dicht gedrängte Survey-Ausstellung im April im Portikus Frankfurt/M. mit einer Performance, bei der sie drei Stunden lang unsichtbare Schläge und Tritte einsteckt („The Invisible Ones“, 2008/2018). Wie eine Stuntfrau mimt Sagri das Getroffenwerden durch unsichtbare Attacken, dazu läuft, durch schlechte Computerboxen gefiltert, ein Schlag- und Ächz-Sound, der jedes nach oben schnellende Kinn, jeden nach vorne klappenden Oberkörper und jedes Zu-Boden-Geworfenwerden begleitet. Im Nachgang der Diskussionen über #MeToo, bei denen es auch um Zweifel an der Teilbarkeit von Gewalterfahrungen ging, keine ganz unpassende

Wiederaufführung dieser frühen Arbeit der griechischen Performancekünstlerin. Immersiv wird Sagris Performance vor allem, weil sich der Staub, den sie auf der Betonplattform, auf der sie steht und auf die sie immer wieder fällt, aufwirbelt, nach drei Stunden nicht nur auf ihre umliegenden, wie zur Seite geräumten Installationen legt, sondern auch auf die Wimpern und ins Haar der Betrachter/innen und in deren Atemwege dringt. Im ca. sechsminütigen Loop der Soundspur, den Sagri zeitversetzt immer wieder auch selbst aufgreift und vom Schmerzenslaut in Richtung Gesang weiterentwickelt, ist eine *durational* Struktur ohne Höhepunkte angelegt. Irgendwann hört sie einfach wieder auf. Sagri greift den Computer und die Lautsprecher und eilt in ein Taxi, das direkt vor dem Portikus und in Sichtweite des Publikums auf sie wartet und mit ihr verschwindet, in einem ebenso ortsspezifischen wie eleganten Abgang.

Auch bei der unlängst von *Texte zur Kunst* veranstalteten Diskussionrunde zum Thema #MeToo (wie an manch anderer Stelle in der Debatte) ging es am Ende vor allem darum, was Körper vorgeben und was sie sind. Im Laufe der zweieinhalb Stunden dauernden Veranstaltung im HAU verschwand die Perspektive auf den *Machismo* in der Kunstwelt, angelegt in der Figur des Künstlergenies, zusehends hinter der Diskussion darüber, was die Körper auf der Bühne eigentlich „verkörpern“ und welche von ihnen den Sexismus und die Gewalt eines zweigeschlechtlichen Geschlechterregimes wie zu spüren bekommen. Vielleicht der zugespitzten Konkurrenzsituation eines öffentlichen Auftritts und der begrenzten Zeit, die dieser dauern kann, geschuldet, ging es statt um Übergriffe und, wie sie in der Kunstwelt, wenn überhaupt, sanktioniert werden, zusehends

darum, wie die zur materiellen Wahrheit gewordene Absage an den Heterosexismus aussehen und wer sie glaubwürdig performen kann. Die Wahrheit wurde dabei im Körper selbst vermutet, in seiner Biochemie, seinem Schmerzempfinden. Ganz wie in vielen Beispielen gerade der frühen Performance Art werden auch bei dieser Version von #MeToo Aussagen Wirklichkeit, wenn man Wunden nachweisen kann. In den sozialen Medien werden die, die nicht auch leben, was sie sagen, oft „Hypocrits“ genannt. Aber vielleicht reicht das Problem von #MeToo und das von Performancekunst auch sowieso weiter als bis zu den Plattformen, auf denen sich Erfahrungen nicht teilen lassen, weil sie dort vor allem vereinzelt und Äußerungen, Vorlieben und Haltungen zusammengeschlossen werden zur Lebensrealität, die nur aus der Ich-Perspektive betrachtet und kritisiert werden kann. „To own your story“ bringt auch die Besitzerin ihrer Geschichte hervor.

Ihre künstlerische Geschichte führt Sagri im Portikus als eine Art Multifunktions-Depot auf, in dem verschiedene Bühneninstallationen aus den letzten zehn Jahren so dicht im Raum stehen, dass man sie kaum einzeln betrachten oder auch nur umrunden kann. Der Tanzboden ihrer Performance „Do Jaguar“ von 2009 steht auf der Galerie an die Wand gelehnt, kleinteiligere Arbeiten wie einige Bild-Text-Elemente sind in einem sehr tiefen Bilderregal fast uneinsehbar neben dem Eingang geparkt. Um diese Dinge herum ist eine Vielzahl von Veranstaltungen geplant, ein regelrechtes Programm mit Wiederaufführungen, Konzerten, Vorträgen und Workshops. Schon der Eröffnungsabend macht aus dem minimalen Raum das meiste. Für zwei Stunden (und nach einem kurzen Konzert von Jay Glass Dubs) wird in der Ausstellung wild getanzt. Dann ist auch



Georgia Sagri, „The Invisible Ones“, 2008/2018, Portikus, Frankfurt/M.

das wieder vorbei. Dieser Zeitplan und auch die Sorglosigkeit gegenüber den eigenen Bauten, sprich Kunstwerken, folgten einer Logik, die Sagri aus einer anderen Kunstform ausgeborgt zu haben scheint, ohne dass deren Vorgaben vom Portikus (vermutlich weder personell noch räumlich) eingehalten werden könnten. Wie ein Querschnitt durchs Theater wird alles als räumliches Nebeneinander und zeitliche Überschneidung angeordnet. Vor der Bühne ist auf der Bühne ist hinter der Bühne, und auch Aufführung und Premierenerfeier fallen in eins. Wenn Sagri in diesem Display Verprügeltwerden „spielt“, geht es dabei auch um Theatralität versus Performance. Und, wenn man mit Sagris Praxis vertraut ist, wenig überraschend, auch um die Arbeit, die beides ist.

Obwohl man sich nach den drei Stunden vielleicht fragt, wie sehr ihr das Performen, das Immer-wieder-zu-Bodenfallen tatsächlich wehgetan hat, spielt Sagri mit ihrem Stunt-Modus gegen den Kurzschluss von Darstellung zu Wahrheitwerden, das Performative ihrer Performance, an. Vielleicht weil sie an einer anderen Art von Wirklichkeit interessiert ist, in der sie auch spielt. Denn es geht immer auch darum, was ihr Einsatz für die Realität ihrer Arbeitsverhältnisse bedeutet. Wenn Sagri in der „Do Jaguar“-Performance, die sie ebenfalls im Rahmen ihres Portikus-Gastspiels wiederaufführt, jemanden mimit, der ein Auto bei einer Autoshow anpreist, und im Laufe der Performance immer mehr vom Repräsentieren zum „Doing Jaguar“ kommt, nämlich zum Imitieren der Großkatze anstelle des Dekorierens des Luxusautos, geht es auch um Performance als Service und um die Ähnlichkeit des eigenen Berufs (Performancekünstlerin) zu dem der Servicekraft. Sagri geht dabei auf einem am Boden markierten Kreis entlang, der vermutlich die Drehbühne der

Autoschau markiert. Im 20-minütigen Loop der Performance fällt sie immer mehr aus der Rolle der (schlechten, weil heimlich Musik hörenden und nur gequält lächelnden) Hostess. Stattdessen ist sie eine Künstlerin, die arbeiten spielt, sie „macht“ fauchend und knurrend den Jaguar, um sich dann, nach dem dramatischen Finale der Performancebühne, in dem sie kollabiert (erschossen wird von wiederum unsichtbarer Hand), auf einen Stuhl zu setzen und ihre Mittagspause zu machen. Sie verlässt die Bühne der Servicearbeit, aber ihr Backstage ist auch noch auf der Bühne.

In beiden Fällen, Service und Stunt, nimmt Sagri eine Rolle an, die sie nicht belegen kann, fehlen ihr doch letztlich vielleicht die über eine körperliche Erfahrung gemachten Einsichten einer hauptberuflichen Servicekraft; die Erfahrung, wie sehr es an den Nerven zehrt, freundlich und mit Spaß das „Managed Heart“ zur Arbeitsstelle zu tragen, und welche Überschreitungen man sich dabei leisten kann, ohne den Job zu verlieren. Schließlich geht Sagri zur Arbeit, wann sie will, oder zu den Öffnungszeiten der Kunstinstitution und lässt sich freiwillig zusammenschlagen (oder schlägt sich selbst zusammen). Ist sie also ein „Hypocrit“? Provoziert sie, weil sie weder ist noch macht, was sie sagt? Spricht sie für die Falschen? Sollen nur Servicearbeiterinnen über ihre Arbeitsbedingungen sprechen dürfen? Und nur Frauen*, die sie wirklich und am meisten erfahren, über Gewalt? Die Frankfurter Ausstellung betitelt die Künstlerin „Georgia Sagri and I“ und zeigt darin auch ältere Arbeiten, die weniger räumlich-installativ und dramaturgisch schlichter sind als spätere. Vielleicht führt sie sie auch einfach nur wieder auf, um zu sehen, welche Rollen ihr noch passen. Aber auch der Kontext der Performances hat sich verschoben,

was einen anderen Aspekt betont: Heute ist das Beste an Georgia Sagris Performances nicht, dass sie Arbeitsbedingungen von Künstlern/Künstlerinnen thematisieren, sondern dass sie mit dem Ausstellen der Doppelrolle von Dargestelltem und sich selbst spielender Darstellerin über das Vorspielen und Einlösen können, sprechen – ein Performanceproblem, das in den letzten zehn Jahren nur auch Bedeutung gewonnen hat.

Sagri ist an der Politik interessiert, die sich mit performativen Ich-Erklärungen innerhalb der Kunst und an anderen Orten machen lässt. In seinem Buch „Inside Occupy“ (2013) schildert David Graeber die Anfänge der Anti-Wall-Street-Proteste. Bei einem frühen Meeting ergreift Georgia Sagri das Wort und unterbricht eine Schwarze Person. Als sie dafür kritisiert wird, gibt sie an, das sei in Ordnung, sie sei schließlich auch Schwarz. Graeber scheint beeindruckt von diesem Auftritt, vielleicht weil er findet, dass es nicht zwingend ist, Ungleichheit identitätspolitisch zu diskutieren. Für die Auseinandersetzung mit Performance ist diese Sprachhandlung deshalb interessant, weil sie nicht funktioniert. Weil es ums Scheitern geht, sollte Georgia Sagri daraus vielleicht eine Performance im Kunstkontext machen. Aber die Proteste dagegen kann man sich jetzt schon vorstellen.

„Georgia Sagri: Georgia Sagri and I“, Portikus, Frankfurt/M., 21. April bis 17. Juni 2018.